Жан-Батист Камиль Коро «Орфей, выводящий Эвридику из царства мертвых». 1861 г. Фрагмент. Музей изящных искусств, Хьюстон.



Антон Филатов*

Поэтика инфернального пространства в поэзии О.Э. Мандельштама: философский аспект**

В статье анализируются особенности инфернального пространства в поэзии О.Э. Мандельштама, рассматриваются принципы его построения, генетические связи с античной мифологией и значение в философско-эстетической системе поэта.

The article deals with the characteristics of the infernal space in O.E. Mandelstam's poetry, analyzes the principles of its construction, genetic connections with ancient mythology, and its significance in the poet's philosophical and aesthetic system.

Ключевые слова: О.Э. Мандельштам, инфернальное пространство, художественная философия, акмеизм, мифопоэтика, античная мифология, Психея, Орфей, Эвридика, К.В. Глюк

Keywords: O.E. Mandelstam, infernal space, artistic philosophy, acmeism, mythopoetics, ancient mythology, Psyche, Orpheus, Eurydice, C.W. Gluck

В начале 1920-х гг. О.Э. Мандельштам писал: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке всех времен, всех культур» [16, 216]. Данная мысль может быть рассмотрена в качестве автометакомментария, поскольку подобная полифония эпох и традиций обнаруживается в первую очередь в творчестве самого Мандельштама, насыщенном различными отсылками к литературным текстам и мифам, что можно воспринимать как реализацию его концепции «внутреннего эллинизма» — творческой адаптации («одомашнивания») ценностей мировой культуры, «сознательного окружения человека утварью» [16, 227]. Именно поэтому обращение к античным мифам как самому глубокому «культурному слою» почти всегда имеет в творчестве поэта комплексный и опосредованный характер, за счет чего его произведения семантически насыщаются сразу несколькими подтекстами из различных эпох.

Примечательно, что сам Мандельштам метафорически трактовал понятие эллинизма как путешествие в мир мертвых: «<...> эллинизм — это могильная ладья египетских покойников, в которую кладется все нужное для продолжения земного странствия человека» [16, 227]. На наш взгляд, такое неожиданное сравнение не является случайным, а напротив, характеризует важную часть творческой философии поэта и его осмысление роли художника как «эллинизатора» своей культуры (подробнее о взаимодействии литературы и философии в русской культуре см.: [15; 22]). В связи с этим в данной статье мы проанализируем, с помощью каких средств в художественной системе поэта создается образ мира теней — некоего мифологического пространства, которое ввиду его «нижнего» положения, а также определенного «мортального» семантического ореола можно назвать «инфернальным». Группа интересующих нас стихотворений частично пересекается с детально разобранным Ю.И. Левиным «крымско-эллинским» ци-

* Преподаватель кафедры теории литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

** Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432-П).

клом, действие в котором, как отмечает исследователь, также происходит в «синкретическом пространстве, совмещающем в себе, прежде всего, черты Крыма и Эллады, но также одновременно и “царства мертвых”» [14, 75]. Ввиду этого в нашем анализе мы сосредоточимся на художественно-философском и генетическом аспектах интересующего нас феномена и не будем фокусировать внимание на основных элементах мифопоэтической картины мира Мандельштама в целом, начавшей складываться еще в его раннем творчестве [10, 91–141].

Инвариантом инфернального пространства в творчестве поэта выступает античный Аид — подземное царство мертвых, наиболее эксплицитно представленное в «летейском» сихотворении «Когда Психея-жизнь...» (1920). Этот текст можно считать своеобразным ключом к мифопоэтике данного локуса у Мандельштама, поскольку именно здесь сюжет катабазиса и хронотоп подземного царства являются ведущими элементами художественного мира. Инфернальное пространство создается поэтом уже в первой строфе при помощи традиционных мифологических образов (далее в статье курсив наш):

Когда Психея-жизнь спускается к *теням*
В полупрозрачный лес, вослед за *Персефоной*,
Слепая ласточка бросается к ногам
С *стигийской* нежностью и веткою зеленой.

Навстречу беженке спешит толпа *теней*,
Товарку новую встречая причитаньем,
И руки слабые ломают перед ней
С недоумением и робким упованьем.

Кто держит зеркальце, кто баночку духов, –
Душа ведь женщина, ей нравятся безделки,
И лес безлиственный прозрачных голосов
Сухие жалобы кропят, как дождик мелкий.

И в нежной сутолке не зная, что начать,
Душа не узнает прозрачные дубравы,
Дохнет на зеркало и медлит передать
Лепешку медную с туманной переправы
[16, 147–148].

Помимо богини подземного царства Персефоны, прилагательного «стигийский», отсылающего к реке Стикс, и упоминания теней, которые в греческой мифологии отождествлялись с душами умерших, внимание здесь привлекает



Джон Роддем Спенсер Стенхоуп «Психея и Харон». 1883 г.

образ Психеи-жизни, которая в стихотворении также называется «беженкой», «товаркой» и «душой» (последнее наименование является прямым переводом древнегреческого «ψυχή»).

Сюжет о схождении Психеи, возлюбленной Амура, в царство мертвых подробно представлен в романе Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел». По приказу Венеры прекрасная Психея отправляется к Прозерпине, чтобы попросить у той немного красоты. Спустившись в Орк (аналог Аида в римской мифологии) недалеко от мыса Тенар, девушка платит перевозчику душ Харону медной монетой за переправу (в одном из черновых вариантов стихотворение Мандельштама оканчивалось строками: «Дохнет на зеркало и медлит уплатить / Лепешку медную хозяину парома» [16, 265]). После этого для отвлечения Цербера Психея бросает ему овсяную лепешку, благополучно проходит во дворец Прозерпины, где получает необходимое, и возвращается назад.

По мнению И.И. Ковалевой, Мандельштам не просто обращается к известному мифу, но и опирается при его воспроизведении на перевод романа Апулея, выполненный М.А. Кузминым. В подтверждение этому исследовательница приводит следующие текстологические параллели: «Во-первых, *“беженке”* Мандельштама соответствует *“беглянка”* Кузмина <...>. Далее, “пиксида” латинского текста (емкость, в которой Прозерпина передает Психее красоту для Венеры — А.Ф.) может переводиться как “коробочка”, “сосудик”, но и у Мандельштама, и у Кузмина находим *“баночку”* <...>. Далее,

“*лепешка медная*” <...> раздваивается на “овсяную лепешку” и “медную монету”» [12, 205].

В то же время Ковалевой приходится предположить, что Мандельштам каким-то образом был знаком с кузминским переводом за восемь лет до его публикации в 1929 г., что ставит данную гипотезу под сомнение, поскольку, как замечает исследователь, влияние могло быть и обратным. На наш взгляд, Мандельштам мог также опираться на перевод сказки об Амуре и Психее (данная часть романа часто издавалась и переводилась отдельно как самостоятельное произведение), вышедший в Санкт-Петербурге 1893 г. под псевдонимом «Ю. А-дтъ».

В нем мы тоже встречаем «беглянку Психею», «пшеничные лепешки» для Цербера и «мелкие монеты» для Харона [1, 28, 38], а за несколько страниц до эпизода схождения в Орк Психея, как и у Мандельштама, называется «новой товаркой». Когда Венера дает ей задание разобрать по сортам различные семена, на помощь героине приходят муравьи: «Но в это время маленький муравей, привыкший к таким работам, сжалился над своей *новой товаркой* по занятиям и возмущенный жестокостью богини-свекрови, бросился в разные стороны и созвал целый рой соседей-муравьев» [1, 34].

Однако в этом издании переводчик называет сосуд со стигийским сном «коробочкой», а не «баночкой», жилище богини подземного царства именуется «дворцом Прозерпины», тогда как вариант Кузмина — «черный чертог Прозерпины» — лучше корреспондирует с «чертогом теней» из стихотворения Мандельштама «Я слово позабыл...» (1920), составляющего микроцикл-«двойчатку» с «Когда Психея-жизнь...», поэтому влияние перевода Кузмина также имеет достаточные текстологические основания.

Таким образом, рассмотренное произведение оказывается не просто авторской фантазией на тему античной мифологии, но отчасти поэтическим переложением эпизода конкретного мифологического сюжета, связанного с нисхождением в мир теней. На наш взгляд, подобная ориентация на конкретные литературные тексты является одним из принципов мифопоэтической стратегии Мандельштама, коррелирующим с его философско-эстетической системой.

В то же время очевидны инновации, привносимые поэтом в сюжет апулеевской сказки. У римского писателя Психею не встречает толпа теней и никакие раздумья на переправе не посещают героиню. Здесь, на наш взгляд, проявляется другой принцип мандельштамовской стратегии, заключающийся в контаминации различных античных мифов в единый сюжет. Такой прием встречается, например, в стихотворении «Золотистого меда струя...» (1917), где миф об аргонавтах соединен с историей странствий Одиссея. В соответствии с этим принципом для создания инфернального пространства Мандельштам обращается к различным мифологическим сюжетам, описывающим сошествие в царство теней. Именно этим объясняются слова «вослед за Персефоной», которые в то же время можно рассматривать как указание на повторение пути супруги Аида. Аналогичный прием находим в стихотворении «Когда октябрьский нам готовил временщик...» (1917), обращенном к Керенскому: «Ты шел бестрепетно, свободный гражданин, / Куда вела тебя Психея» [16, 130]. О том, что Психея вела председателя Временного правительства именно в мир мертвых, говорят заключительные строки: «Благословить тебя в далекий ад сойдет / Стопами легкими Россия» [16, 131].

Помимо Психеи и Персефоны нисхождение в Аид в античной мифологии совершали Орфей, Одиссей, Эней, Геракл, Тесей и Пирифой. Однако необходимо учитывать архетипический статус пути Персефоны, подразумевающий не только спуск в царство мертвых, но и обязательное возвращение в мир живых (с этой точки зрения следует исключить из приведенного мифологического ряда Пирифоя, который за свое дерзкое намерение похитить Персефону и сделать ее своей женой был оставлен в Аиде навечно [25, 313–314]).

Более того, Мандельштам неслучайно делает главной героиней стихотворения Психею, а не Персефону, поскольку их катабазис имеет различную ценностную окраску. Если дочь Деметры оказалась в подземном царстве вопреки своей воле (в результате похищения Аидом), то Психея совершает нисхождение в мир теней добровольно, чтобы выполнить испытание Венеры и вновь увидеть своего возлюбленного. В этом отношении миф об Амуре и Психее ока-

зывается структурно и семантически изоморфен мифу об Орфее и Эвридике, поскольку только в них катабазис совершается во имя любви. Оба мифа оказываются близки художественной философии поэта, у которого «постоянно мысли о любви и смерти сплетаются, образуют некое иррациональное единство» [29, 157].

Конструируя свое инфернальное пространство, Мандельштам заимствует различные его элементы из общего мифологического фонда античности. Так, можно вспомнить, что у Гомера тени появляются перед Одиссеем «с криком чудовищным» [8, 127], смягченной версией которого являются мандельштамовские «причитания». А после разговора с матерью Одиссей общается с тенями жен и дочерей умерших героев, которые обступают его со всех сторон, как Психею у Мандельштама: «Предо мною явились внезапно / Женщины. Выслала их Персефона преславная. Были / Жены и дочери это давно уж умерших героев» [8, 131]. В свою очередь мотивы обеспокоенной толпы теней и промедления Психеи у переправы, вероятно, пришли в текст поэта из «Энеиды» Вергилия. Сходя вместе с Сивиллой в царство мертвых, Эней видит толпу теней на берегу Стикса, которые желают попасть на другой берег:

Вся разливаясь *толпа* сюда к берегам устремлялась,
Жены и мужи, тела великих героев, скончавших
Жизнь, и отроки тут и незамужние девы,
И пред глазами отцов на костры возложенные чада:
Как в *лесах* под мороз осенний первый слетает
Множество павших листов, иль к земле с пучины высокой
Множество скучится птиц, когда зима ледяная
Гонит их чрез моря и к теплым землям посылает.
Первые тут стоят, *моля о своей переправе*,
И простирают, стремясь к противному берегу, *руки* [30, 206].

Здесь помимо образа толпы внимание привлекают сравнения теней с опавшими листьями (ср.: «И лес безлиственный прозрачных голосов») и с перелетными птицами, улетающими в теплые края, подобно ласточкам. В свою очередь мольбы теней о переправе рифмуются с мотивами причитания и жалоб. Эней спрашивает Сивиллу о причинах подобной «сутолки», а ее ответ заставляет героя задуматься и помедлить с переправой: «Остановился тут сын Анхиза и шаг свой замедлил, / В сильном раздумьи скорбя в душе о доле неправой» [30, 206]. Можно также указать, что на берегу Стикса у Вергилия растет «немая роща», которой у Мандельштама соответствует «полупрозрачный лес», находящийся как бы на границе телесного и бесплотного.



О.Э. Мандельштам. Москва. 1923 г.

О том, что в стихотворение о Психее могли проникнуть впечатления Энея, косвенно говорят воспоминания О.Н. Арбениной. Чувства к ней вдохновили Мандельштама на создание ряда произведений в ноябре 1920 г., в большинстве из которых как раз обнаруживаются отголоски мифов о схождении в Аид: «<...> я говорила о себе, всякую ерунду, — и многое шло в его стихи <...> роман Мордовцева “Замурованная царица”, где младшая дочь Приама, Лаодика, скучает в Египте, а Эней, не зная, где она, — проезжает мимо <...>. Что касается “Когда Психея-жизнь”, то это рассказ о моем представлении <...> о переходе на тот свет — роща с редкими деревьями» [2, 549]. Как показала В.А. Швейцер, указанный



О.Н. Гильдебрандт-Арбенина. 1922 г.
Фотография М.С. Наппельбаума.

роман Д.Л. Мордовцева действительно является вероятным подтекстом стихотворения «За то, что я руки твои...» (1920), которое, по мнению исследовательницы, написано от имени Энея [29, 155]. Обнаруженные ею параллели делают эту версию вполне убедительной.

С помощью того же приема контаминации мифов и литературных текстов создается художественное пространство стихотворения «Я слово позабыл...», где подземный мир оказывается еще и метафорическим аналогом посмертного бытия культуры и подсознания поэта [11, 63–66]:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
Слепая ласточка в чертог теней вернется,
На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
В беспамятстве ночная песнь поется.

Не слышно птиц. Бессмертник не цветет,
Прозрачны гривы табуна ночного.
В сухой реке пустой челнок плывет,
Среди кузнечиков беспамятствует слово.

И медленно растет, как бы шатер иль храм,
То вдруг прокинется безумной Антигоной,
То мертвой ласточкой бросается к ногам
С стигийской нежностью и веткою зеленой.

О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
И выпуклую радость узнаванья.
Я так боюсь рыданья Аонид,
Тумана, звона и зиянья.

А смертным власть дана любить и узнавать,
Для них и звук в персты прольется,
Но я забыл, что я хочу сказать,
И мысль бесплотная в чертог теней вернется.

Все не о том прозрачная твердит,
Все ласточка, подружка, Антигона...
А на губах, как черный лед, горит
Стигийского воспоминанье звона [16, 146].

Если образ улетающей в загробный мир «ласточки-души восходит к народным поверьям» [24, 121] и одноименному стихотворению Г.Р. Державина, а сухая река является парафразой реки забвения Леты, то образ ночного табуна, как указывает К. Тарановский, отсылает нас к полям Элизиума из VI книги «Энеиды»: «Тот дивится вдали колесницам мужей и доспехам / Праздным. Копья стоят, воткнутые в землю, и кони / Вольно пасутся в полях» [30, 219].

В то же время семантические связи стихотворения с гомеровским эпосом обнаруживаются через мотивы беспамятства и безумия, которые восходят к представлениям древних греков о том, что тени обычных людей в Аиде лишены разума, поэтому могут узнать Одиссея и заговорить с ним, только испив жертвенной крови: «Душу Тиресия фивского должно тебе вопросит там. / Разум ему сохранен Персефоной и мертвому; в аде / Он лишь с умом; все другие безумными тенями веют» [9, 160]. Отметим, что у Вергилия этого мотива уже нет, поэтому тени могут свободно вступать в разговор с Энеем.

Обращением к античной мифологии мотивировано и сравнение ласточки с Антигоной. Л.Г. Кихней объясняет это сочетанием слепоты отца Антигоны Эдипа и слепоты ласточки, а в лексеме «прокинется» обнаруживает довольно тонкую аллюзию на миф «о Прокне и Филомеле, превращенных богами, соответственно, в соловья и ласточку. Согласно мифу, муж Прокны вырезал Филомеле язык. Поэтому состояние поэтической немоты, метафорическое

отождествление “забытого слова” с ласточкой как бы мотивируется мифологической немотой последней» [11, 157].

В то же время мифологема Антигоны, известная по героине одноименной трагедии Софокла, имеет гораздо больше семантических связей со стихотворением Мандельштама, чем опосредованный через образ Эдипа мотив слепоты. Несмотря на строжайший запрет, девушка, несколько раз сравниваемая в трагедии с птицей [23, 137, 153], совершает обряд погребения над телом своего брата Полиника, объясняя это тем, что «все ж Аида нерушим закон» [23, 141]. За это царь Фив Креонт приговаривает ее к смерти, указывая в землю и произнося: «Ступай же к ним (убившим друг друга братьям, т.е. в Аид — *А.Ф.*) и их люби, коль надо <...>» [23, 143].

Антигона с готовностью принимает свою участь, на что Креонт называет ее безумной (отсюда мандельштамовский образ «безумной Антигоны») и приказывает заживо замуровать в склепе: «Пусть там Аиду молится — его ведь / Она считает богом одного! / Быть может, он спасет ее от смерти» [23, 150]. Таким образом, девушка одновременно выступает как жертва подземному богу и уподобляется героям, совершающим катабазис, добровольно принимая его в качестве испытания. Ее связь с Психеей подчеркивается в словах хора, в которых заточение героини в склепе метафорически осмысляется как спуск в Аид живого человека:

Но ты чести стяжала нетленный венец,
С ним нисходишь ты славно в обитель теней.
Не ползучая хворь иссушила тебя,
Не жестокий булат твою грудь изрубил;
Ты нисходишь живая, одна среди жен,
Своему повинуясь закону [23, 151].

Получается, что, даже выбирая лаконичное и, на первый взгляд, случайное сравнение для слова-ласточки, Мандельштам намеренно обращается к мифологемам, связанным с посещением царства мертвых.

Сложнее обнаружить в данном стихотворении отголоски мифа об Орфее, который, тем не менее, «является формообразующей матрицей “летейских” стихов 1920 года» [10, 114], с чем согласны многие исследователи [21, 200; 3, 84–89]. Очевидным источником сведений об этом мифе для Мандельштама были «Метаморфозы» Овидия — одного из его любимых и наиболее часто упоминаемых поэтов древности.

Маркером орфического мифа в стихотворении является *ночная песнь*, которой соответствует песнь Орфея божественной чете царства теней с мольбой отпустить душу Эвридики: «Он к Персефоне пришел и к владыке грустного царства / В область теней; и, ударив под песнопение в струны, / Молвил <...>» [18, 475]. Своим пением мифологический герой вызывает сочувствие у всех обитателей Аида, включая даже ужасных богинь мести и ненависти Эвменид, также называемых эриниями и фуриями: «Тут, молва говорит, впервые у тронутых пеньем / Эвменид на щеках явилися слезы» [18, 477].

В тексте Мандельштама данное имя парономастически преломилось в образе Аонид — собирательном названии «титанических» муз, дочерей Аона. Известны мемуарные свидетельства, согласно которым поэт, создавая это стихотворение, не помнил, кто такие Аониды [19, 141], и следовал при выборе данного имени более за звуковым обликом слова, чем за его смыслом (что, разумеется, не отменяет тщательного воспроизведения автором узнаваемой мифологической структуры схождения в царство мертвых).

Таким образом, создавая инфернальное пространство, Мандельштам опирается на комплекс античных мифов и сюжетов о царстве мертвых, как бы реконструируя представления древних о жизни после смерти. В то же время, сохраняя мифологические маркеры, Мандельштам создает современные вариации античных мифов, заимствуя и свободно трансформируя исходные мифологемы.

И в этом заключается третий принцип его мифопоэтической стратегии. Не только появление в царстве теней *зеркальца* и *баночки духов* — «анахроничных» женских атрибутов, реализующих концепт «утвари», но и само наименование Психеи именно *беженкой* — словом, связанным с войной и бытовой неустроенностью, столь актуальной в советской России 1920 г., приобщает мифологический сюжет к современности.

Даже медная лепешка, за которой легко угадывается обол — мелкая монета, которую клали в рот умершим [24, 121], — встраивается в анахроничный ряд женских атрибутов, ассоциатив-

Поэт, упоминая Психею
в своей публицистике, смешивал
мифологическое и современное:
«Трава на петербургских улицах —
первые побеги девственного леса,
который покроет место
современных городов.
Эта яркая, нежная зелень, свежестью
своей удивительная, принадлежит
новой, одухотворенной природе. <…>
Наша кровь, наша музыка,
наша государственность —
все это найдет свое продолжение
в нежном бытии новой природы,
природы-Психеи.
В этом царстве духа без человека
каждое дерево будет дриадой
и каждое явление будет говорить
о своей метаморфозе»

но воспринимаясь как мятная ароматическая лепешка, которые были популярны в начале XX в. (можно вспомнить дочь господина из Сан-Франциско «с ароматическим от фиалковых лепешечек дыханием» [4, 77]).

Да и сам поэт, упоминая Психею в своей публицистике, смешивал мифологическое и современное: «Трава на петербургских улицах — первые побеги девственного леса, который покроет место современных городов. Эта яркая, нежная зелень, свежестью своей удивительная, принадлежит новой, одухотворенной природе. <...> Наша кровь, наша музыка, наша государственность — все это найдет свое продолжение в нежном бытии новой природы, природы-Психеи. В этом царстве духа без человека каждое дерево будет дриадой и каждое явление будет говорить о своей метаморфозе» [16, 211].

И хотя здесь Психея отождествляется с природой и цветением, а не с «прозрачными дубравами» Аида, мотив смерти явно слышится в словах о «царстве духа без человека».

В художественной философии поэта инфернальное пространство представляется не только мифологическим локусом, но и неким общемировым духовным резервуаром, в котором хранятся культурные ценности прошлого. Поэт-эллинист при этом уподобляется герою античных мифов, который совершает нисхождение в царство мертвых, общаясь с ушедшими из жизни писателями (пребывающими как бы в едином ахронном пространстве потусторонности) и через этот полифонический диалог возвращая из небытия прошедшие эпохи.

Следуя собственной концепции эллинизма, Мандельштам сознательно контаминирует известные мифы о катабазисе, а также проецирует их на современность, чтобы показать ценность античности (и других прошлых эпох) как неиссякаемого источника для современной культуры. Причем своеобразными проекциями подземного царства на реальный мир в поэзии Мандельштама выступает северная столица России, что реализовано в цикле «Петрополь» (1916), где Нева оказывается аналогом Стикса [27, 191–192], либо южный Крым, как происходит в стихотворении «Меганом» (1917), в котором реальность черноморских пейзажей соединяется с мифологическими:

Еще далеко асфоделей
Прозрачно-серая весна.
Пока еще на самом деле
Шуршит песок, кипит волна.
Но здесь душа моя вступает,
Как Персефона, в легкий круг,
И в царстве мертвых не бывает
Прелестных, загорелых рук.

Зачем же лодке доверяем
Мы тяжесть урны гробовой
И праздник черных роз свершаем
Над аметистовой водой?
Туда душа моя стремится,
За мыс туманный Меганом,
И черный парус возвратится
Оттуда после похорон [16, 129].

В данном случае поэт «включает» мифологический подтекст через маркированный образ уже в первой строке: как замечает В.И. Террас, «для греков асфодели, весенний цветок, посвященный Аполлону, как символ первой зелени был также цветком смерти» [26, 21]. В «Одиссее» есть упоминание «асфодельного луга, который душам — призракам смертных уставших — обителью служит» [8, 281].

Душа-Психея здесь также повторяет действия Персефоны, но, судя по контексту, пока находится только на пути к «царству мертвых».

Траурный образ черного паруса хорошо известен по мифу о Тесее и Ариадне (Тесей, напомним, также совершал нисхождение в Аид), а распространенное в древности представление о том, что вход в царство мертвых локализован за мысом, находим в том же переводе «Амура и Психеи» 1893 г. в эпизоде приготовлений Психеи к путешествию в Аид: «Вблизи <...> лежит уединенный Тенар, и вот оттуда труднопроходимый путь ведет чрез зияющую расселину в подземное царство» [1, 37–38]. Здесь же переводчик дает комментарий в сноске: «Тенар — мыс на юге Греции (ныне — Матапан). Около него находилось одно из мест, которые, по верованию древних, служили входами в Тартар». Возможно, греческое название крымского мыса, которое поэт изначально воспринял как «Меганон» [17, 478], ассоциативно и парономастически напомнило ему греческий «Матапан». Свои поэтические размышления о смерти Мандельштам обрамляет в «эллинистическом» смешении различных традиций и «временных пластов», что делает мир стихотворения панхроническим, создавая «эоническое время мифа, включающее в себя все времена» [11, 157].

Э. Вайсбанд высказывает интересное предположение, подкрепляющее смысловую параллель «Тенар — Меганом». Отдыхая в Крыму, Мандельштам мог посетить одну из достопримечательностей Коктебеля: «<...> грот, где находился, по утверждению М. Волошина, “вход в Аид, куда Орфей входил за Эвридикой”» [5, 297] (отметим, что у Овидия Орфей также нисходит в мир теней «чрез врата Тенара» [18, 475]). Именно мифологический сюжет об Орфее и Эвридике становится смысловой основой двойчатки стихотворений «Чуть мерцает призрачная сцена...» и «В Петербурге мы сойдемся снова...» (оба написаны в 1920 и входят в условно выделяемый «арбенинский» цикл), актуализируясь через одноименную оперу К.В. Глюка, который впоследствии был для Мандельштама эталоном художника-новатора [6, 231].

В ранней редакции стихотворений ориентация на данную оперу раскрывается в строках «Снова Глюк из жалобного плена / Вызывает сладостных теней» [16, 265], а в итоговом варианте 1920 г. об этом напоминает лишь образ «голубки Эвридики» и упоминание арии «Ты вернешься на зеленые луга»:

Кучера измаялись от крика,
И храпит и дышит тьма.
Ничего, голубка Эвридика,
Что у нас студеная зима.
<…>

Пахнет дымом бедная овчина,
От сугроба улица черна.
Из блаженного, певучего притина
К нам летит бессмертная весна.
Чтобы вечно ария звучала:
«Ты вернешься на зеленые луга», —
И живая ласточка упала
На горячие снега [16, 148–149].

Как показал М.Л. Гаспаров, соотнесение лирического героя стихотворения с Орфеем помогает понять роль художника в философско-эстетической системе Мандельштама: поэт «выводит свою Эвридику в русскую ночь и зиму <...>, чтобы разбудить собственные силы русской культуры» [6, 231]. Во втором стихотворении микроцикла инфернальное пространство воплощается в реальном Петербурге (через образы блаженных жен, отсылающих к глюковскому хору «блаженных теней», и «бессмертных цветов» — парафразы асфоделей), а тема возрождения культуры раскрывается через мотив произнесения слова, что трактуется исследователем как «мольба Орфея к Плутону о воскрешении Эвридики» [6, 231]:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем.
В черном бархате советской ночи,
В бархате всемирной пустоты,
Все поют блаженных жен родные очи,
Все цветут бессмертные цветы.

Дикой кошкой горбится столица,
На мосту патруль стоит,
Только злой мотор во мгле промчится
И кукушкой прокричит.
Мне не надо пропуска ночного,
Часовых я не боюсь:
За блаженное, бессмысленное слово
Я в ночи советской помолюсь.

Слышу легкий театральный шорох
И девическое «ах» –
И бессмертных роз огромный ворох
У Киприды на руках.
У костра мы греемся от скуки,

Может быть, века пройдут,
И блаженных жен родные руки
Легкий пепел соберут [16, 149].

Интерпретацию Гаспарова подкрепляет образ охраняемого моста как аналог границы между миром живых и мертвых, причем «ночной пропуск» (реалия постреволюционного Петрограда, упомянутая в мемуарной заметке Арбениной) герою заменяет именно молитва — песня Орфея, благодаря которой был усмирен «часовой» подземного мира Цербер.

В то же время мы согласны с А. Фэвр-Дюпэгр, отмечающей, что театральная двойчатка Мандельштама воспроизводит не только постреволюционную петроградскую современность, но и сам сюжет оперы Глюка, вероятно, известной Мандельштаму по постановке В.Э. Мейерхольда, премьера которой состаялась в Мариинском театре в декабре 1911 г. [28, 569]. На наш взгляд, упоминание Киприды (т.е. Венеры) могло быть вызвано именно впечатлениями от «Орфея и Эвридики», несмотря на то что и в оригинале, и в переводе либретто, выполненным В. Коломийцовым специально для постановки Мейерхольда [13, 183, 191], фигурирует другой бог любви — Эрос. Дело в том, что партию Эроса в петербуржской постановке исполняла Л.Я. Липковская, что могло в поэтическом сознании Мандельштама привести к указанной «метонимической» трансформации. Переклички стихотворений с текстом оперных партий доказывают знакомство поэта не только с сюжетом, но и с текстом либретто оперы.

Наиболее интересен в этом отношении второй акт, во время которого на сцене воспроизводится картина нисхождения Орфея в царство мертвых. Герой признается в собственном страхе («<...> предвижу мой страх... От одной только мысли о безумном испытаньи вся кровь стынет во мне...» [20, 7]), который достигает апогея во время исполнения хора фурий, пытающихся вселить ужас в Орфея и не пустить его через врата ада: «Что же тебя влечет, / Смертный, в страну теней? / Здесь мир страдания, / Здесь стон, рыдания / Совести тяжкий гнет, / Море скорбей!» [20, 8–9]. Эта психологическая ситуация прямо корреспондирует со стихом «Я так боюсь рыданья Аонид...», имеющим черновой вариант: «Снова ночь. Рыданье Аонид. / Пустого хора черное зиянье» [16, 263].

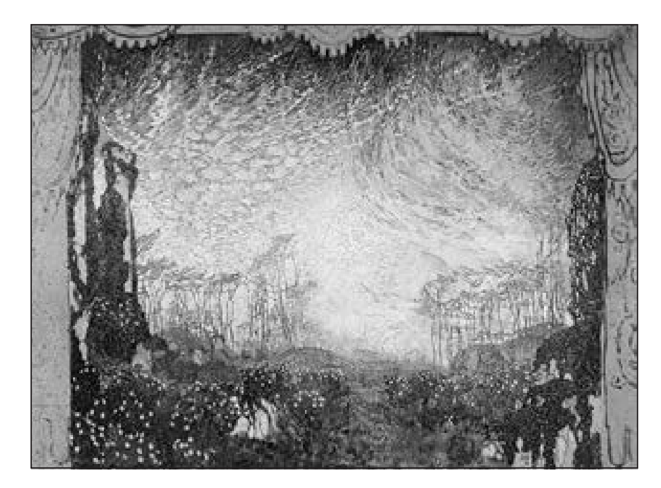
Минуя адские врата, Орфей оказывается на Елисейских полях, где обитают блаженные тени. Начальная ремарка действия («Сцена, сначала слабо освещенная как бы утренней зарей, мало по малу наполняется светом. <...> Постепенно появляются блаженные тени и прогуливаются группами» [20, 10]) воспроизводит ситуацию строк «Чуть мерцает призрачная сцена, / Хоры слабые теней <...>». В соответствии с вергилиевской традицией Элизиум описывается как идиллический локус: «Этот сад земных тревог не знает; / Мирно здесь душа вкушает / Покой отрадный в тишине, / И печаль навеки замирает / В этой дивной стране». Однако Орфей, как истинный поэт-акмеист, не желает другого рая, кроме бытия: «Но Элизий дыханьем мира / Не излечит души живой...» [20, 10–11].

Мольба лирического героя Мандельштама «вернуть и зрячих пальцев стыд, и выпуклую радость узнаванья» объясняется, по наблюдению Фэвр-Дюпэгр, сюжетной инновацией оперы Глюка. Во-первых, Эрос запрещет Орфею не только смотреть на Эвридику, но и говорить с ней: «Под маской молчанья / В груди затаи / Любви трепетанья, – / И кончатся скоро страданья твои!» [20, 6]. Во-вторых, Орфей не может самостоятельно узнать свою супругу среди блаженных теней (все тени для него лишены индивидуальных черт), поэтому, когда после молитвы одна из них «соединяет руку Эвридики с рукой Орфея» [20, 12], герой может только осязать свою возлюбленную (этот мотив отсутствует в каноничных версиях мифа, поскольку античные авторы специально акцентировали внимание на бесплотности теней: так, Одиссей у Гомера не может обнять тень своей умершей матери, а Эней у Вергилия — своего отца Анхиза).

Лишенный голоса и зрения, герой может «узнать» Эвридику только своим прикосновением, поэтому, когда в третьем акте Орфей все-таки заговаривает с супругой и отпускает ее руку, начинает разворачиваться цепь событий, оканчивающаяся роковой оглядкой. По глубокому замечанию исследователя, «Орфей Глюка производит на Мандельштама столь сильное впечатление потому, что он является для него образом поэта как такового не столько благодаря своему пению, усмиряющему фурий, согласно традиционной интерпретации, сколько будучи поэтом, лишенным возможности го-

ворить» [28, 577]. Однако главная ценность глюковского варианта мифа для Мандельштама заключается в его оптимистичном финале: милосердный Эрос повторно воскрешает возлюбленную Орфея и выводит обоих героев из мрачного царства Аида.

В результате структура орфического мифа у Мандельштама строится на смысловой и ценностной оппозиции двух микроциклов, написанных в конце 1920 г. Основное содержание двойчатки из «летейского» цикла — это нисхождение Психеи-души в царство мертвых, метафорически отождествляющееся со смертью тела, забвением слова и гибелью культуры. Напротив, двойчатка театральных стихотворений фокусируется на анабазисе — восхождении Орфея-поэта в мир живых, понимаемом как возвращение в родное пространство, воскрешение культуры через вновь произнесенное слово (именно поэтому Мандельштам насыщает эти стихотворения реминисценциями из второго и третьего актов оперы Глюка, фиксируя ее триумфальный финал в образе Киприды, стоящей на сцене с букетом цветов). Это противопоставление актуализируется в ряде ценностных оппозиций, члены которых поляризуются в инфернальном пространстве Мандельштама: *слепая/мертвая ласточка — живая ласточка*; *забытое слово — произнесенное слово*; *безумная Антигона* (приговоренная к смерти) — *голубка Эвридика* (возвращенная к жизни); *Персефона — Киприда*; *толпа теней* (как нечто неупорядоченное, хаотичное) — *хор теней* (гармоничное соединение голосов); *рыданье Аонид — пение блаженных жен*; *как бы шатер/храм* (неопределенность форм и функций) — *храмина театра* (конкретность форм искусства); *чертог теней — блаженный притин*; *табун лошадей* (полюс дикого мира) — *табор карет* (полюс цивилизации); *нецветущий бессмертник — цветущие бессмертные цветы*; *наличие медной лепешки* (атрибут мертвого) — *отсутствие ночного пропуска* (атрибут живого); *страх* («Я так боюсь рыданья Аонид <...>») — *бесстрашие* («Часовых я не боюсь <...>»); *туман* (полюс холодного) — *тяжелый пар* (полюс горячего); *черный лед — горячий снег*; *прозрачность мира мертвых — косматость мира живых*; *беспамятство — память* (воплощенная в образе блаженных жен, которые соберут пепел спустя века) и т.д.



А.Я. Головин. Эскиз декорации III картины «Элизиум» к опере К. Глюка «Орфей и Эвридика». 1911 г. ГЦТМ.

Данная группа оппозиций демонстрирует духовное преображение мандельштамовского Орфея-цивилизатора, прошедшего инициацию и прикоснувшегося к наследию прежних эпох для того, чтобы создать на его основе новую культуру. Ценностное напряжение между оппозициями преодолевается общностью пути Психеи и Орфея, являющихся как бы женским и мужским вариантами единого архетипического образа. В каком-то смысле в инфернальном пространстве Мандельштама контаминируются две изоморфных мифологических структуры, в результате чего, по мнению С.А. Ошерова, в царстве теней «появляется неназванный Орфей, пришедший за возлюбленной — Психеей» [21, 200], однако в этом вопросе более убедительным нам кажется позиция Ковалевой, настаивающей на парадигматическом уподоблении двух нарративов, а не на их синтагматическом слиянии [12, 210].

Опосредованное обращение к мифу об Орфее через его версию Глюка, а также помещение мифа в современный контекст прекрасно иллюстрирует художественную философию Мандельштама и его веру в то, что вся европейская культура — это «сноп лучей, брошенный Элладой» [16, 226]. Трансформация орфического мифа в творчестве поэта оказывается как бы заранее канонизирована за счет того, что она уже была вписана в европейскую традицию. Конечно, далеко не все отмеченные мифологические параллели являются адекватными

возможностям читательской апперцепции, но универсальность выбранного сюжета и прямое использование мифологем Персефоны, Психеи, Орфея, Эвридики и т.д. как свернутых мифов подкрепляют мандельштамовскую веру в «динамику контекста»: «<...> какие-то реалии читателю неизвестны, вместе с ними утрачены решающие поэтические ассоциации, но контекст <...> подскажет другие, основной своей направленностью подобные утраченным» [7, 283].

Литература

1. Амур и Психея. Сказка Апулея. / Пер. с латинского Ю. А-дт. — СПб.: Пантеон Лит-ры, 1893. — 45 с.

2. *Арбенина О.Н.* О Мандельштаме. / Публ. и прим. А.Г. Меца и Р.Д. Тименчика // Тыняновский сборник. Вып. 10. / Ред. Е.А. Тоддес. — М.: Книжная палата, 1998. — С. 548–559.

3. *Асоян А.А.* Семиотика мифа об Орфее и Эвридике. — СПб.: Алетейя, 2015. — 136 с.

4. *Бунин И.А.* Полн. собр. соч.: В 13 т. — М.: Воскресенье, 2006. — Т. 4. — 536 с.

5. *Вайсбанд Э.* Орфей // «Сохрани мою речь...». Вып. 4/2. / Ред.-сост. И. Делекторская, О. Лекманов, Д. Мамедова, П. Нерлер. — М.: РГГУ, 2008. — С. 293–303.

6. *Гаспаров М.Л.* Избранные статьи. — М.: НЛО, 1995. — 479 с.

7. *Гинзбург Л.Я.* О старом и новом. Статьи и очерки. — Л.: Сов. писатель, 1982. — 424 с.

8. *Гомер.* Одиссея. / Пер. В. Вересаева. — М.: ГИХЛ, 1953. — 320 с.

9. *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. — М.: Яз. слав. культур, 2010. — Т. 6. — 736 с.

10. *Кихней Л.Г.* Акмеизм: Миропонимание и поэтика. — М.: МАКС Пресс, 2001. — 184 с.

11. *Кихней Л.Г.* Философско-эстетические принципы акмеизма и художественная практика Осипа Мандельштама. — М.: Диалог-МГУ, 1997. — 232 с.

12. *Ковалева И.* Психея у Персефоны: об истоках одного античного мотива у Мандельштама // Новое литературное обозрение. 2005. № 3 (73). — С. 203–212.

13. *Коломийцов В.П.* Статьи и письма. — Л.: Музыка, 1971. — 224 с.

14. *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. — М.: Яз. рус. культуры, 1998. — 824 с.

15. Литература и религиозно-философская мысль конца XIX — первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. — М.: Водолей, 2018. — 548 с.

16. *Мандельштам О.Э.* Собр. соч.: В 4 т. — М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999. — Т. 1. — 367 с.

17. *Михайлов А.Д., Нерлер П.М.* Комментарии // *Мандельштам О.Э.* Соч. в 2 т. — М.: Худ. лит., 1990. — Т. 1. — С. 441–611.

18. *Овидий.* XV книг «Превращений» / Пер. и объясн. А. Фет. — М.: тип. А.И. Мамонтова, 1887. — 793 с.

19. *Одоевцева И.* На берегах Невы. — М.: Худ. лит., 1988. — 333 с.

20. Орфей и Эвридика. Опера-трагедия в трех актах. / Муз. Х. Глука, фр. текст де-Молина. Пер. Виктора Коломийцова. — СПб; М.: Бессель и К^{o} [1908]. — 20 с.

21. *Ошеров С.А.* «Tristia» Осипа Мандельштама и античная культура // Мандельштам и античность / Под ред. О.А. Лекманова. — М.: ТОО «Радикс», 1995. — С. 188–203.

22. Русская литература и философия: пути взаимодействия / Отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. — М.: Водолей, 2018. — 600 с.

23. *Софокл.* Драмы / Пер. Ф.Ф. Зелинского. — М.: Наука, 1990. — 605 с.

24. *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. — М.: Яз. рус. культуры, 2000. — 432 с.

25. *Тахо-Годи А.А.* Пирифой // Мифы народов мира в 2 т. — М.: Сов. энциклопедия, 1988. — Т. 2. — С. 313–314.

26. *Террас В.И.* Классические мотивы в поэзии Осипа Мандельштама // Мандельштам и античность / Под ред. О.А. Лекманова. — М.: ТОО «Радикс», 1995. — С. 12–32.

27. *Филатов А.В.* Ценностный статус мифа в философско-эстетической программе О.Э. Мандельштама // Новый филологический вестник. 2019. № 3. — С. 182–198.

28. *Фэвр-Дюпэгр А.* В поисках Эвридики: Мандельштам и Глюк // «Сохрани мою речь...». Вып. 4/2 / Ред.-сост. И. Делекторская, О. Лекманов, Д. Мамедова, П. Нерлер. — М.: РГГУ, 2008. — С. 567–587.

29. *Швейцер В.А.* К вопросу о любовной лирике О. Мандельштама // Мандельштам и античность / Под ред. О.А. Лекманова. — М.: ТОО «Радикс», 1995. — С. 154–162.

30. Энеида Вергилия / Пер. А. Фета с введ., объясн. и проверкою текста Д.И. Нагуевского. Часть первая. — СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1902. — 233 с.